
Traces et fragments dans l'esthétique japonaise de Murielle Hladik

Mardaga, 2008, 248 pages

Jean-Louis Déotte



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/appareil/642>

ISSN : 2101-0714

Éditeur

MSH Paris Nord

Référence électronique

Jean-Louis Déotte, « Traces et fragments dans l'esthétique japonaise de Murielle Hladik », *Appareil* [En ligne], Comptes-rendus, mis en ligne le 02 novembre 2008, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/642>

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.



Appareil est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Traces et fragments dans l'esthétique japonaise de Murielle Hladik

Mardaga, 2008, 248 pages

Jean-Louis Déotte

- 1 Ce livre veut entamer un “dialogue” entre deux types de sociétés différentes, les œuvres étant l’expression de ces cultures. D’entrée de jeu, la méthode utilisée prend le parti d’être adéquate à son objet : le fragment : « notre écriture fonctionne par touches successives, par une série de tableaux qui s’enchaînent les uns avec les autres afin de projeter une série d’éclairages ponctuels. » En effet dit-elle, « nous voudrions “dépeindre” plutôt que décrire et utiliser la force du choc sensible, émotionnel, produit par cette confrontation. Le lecteur sera libre de *naviguer* entre ces différents fragments. Nos enchaînements s’apparentent à la logique du “poème enchaîné” ou *renga*. Nous procédons par sauts, analogies et similitudes ». Nous serions donc confrontés à un choix culturel très précis, celui du « poème enchaîné », dans le cadre d’une recherche comparatiste. La question sera donc de savoir si ce choix est légitime, d’autant que la problématique se veut herméneutique au sens de Heidegger et Gadamer
- 2 Au point de départ, il y a ce qui fait consensus : il n’y a pas au Japon de culte de la ruine. Ce qui agit de façon destructrice sur le bâti n’étant pas identifié comme une force négative.
- 3 Très vite le risque d’un européenocentrisme est évoqué : les catégories utilisées pour parler de l’esthétique japonaise sont-elles adéquates ? D’où la nécessité de reconstituer cette esthétique de l’intérieur, en utilisant les catégories herméneutiques utilisées par Ohashi Ryôsuke : *iki* (élégance, beauté caractéristique de l’époque d’Edo), *kire* (coupure-continuité) et *geidô* (ars, au sens de savoir-faire) si l’on veut reconstituer un « sens élémentaire primordial ». On voit bien qu’il s’agit avec ces termes, non pas d’une esthétique au sens où nous l’entendons depuis la fin du XVIII^e européen, depuis l’invention par le musée de l’esthétique moderne, mais d’une *cosmétique* nécessairement régionale et époquale. Cosmétique au sens classique de valeurs rituelles et cultuelles de la

parure, unifiant le paraître des choses comme des êtres, sur les fondements d'un rapport au cosmos, lequel pour les Grecs entraînait les idées de régularité parfaite de l'ordre du monde.

- 4 Si l'on devait comparer ce qui est comparable, il faudrait le faire pour des cosmétiques régionales et historiques, entre le Japon et l'Europe. Par exemple la Renaissance européenne a, du fait de l'imposition universelle de l'appareil perspectif, imposé des principes de projection, de symétrie, d'équilibre, de variété, de privilège du dessin sur la couleur, qu'on ne retrouvera pas nécessairement dans ce qu'on appelle "baroque". On le sait bien en ce qui concerne les valeurs attribuées aux ruines en Europe : entre le Moyen-Age chrétien qui intègre les restes de l'Antiquité sans marquer de souci d'absorption, la Renaissance qui les objectivise perspectivement pour y trouver un modèle du classique, l'irruption de l'appareil muséal au XVIII^e qui d'une certaine manière transforme tout artefact culturel du passé en ruines, le suspens, puisqu'il le sépare de sa destination culturelle en le suspendant à des cimaises ou en le plaçant sur un socle, et le relativisme moderne d'un Riegl au début du XX^e qui rend équivalent les traitements hétérogènes de la ruine, il y a des mondes, des époques dissemblables. Faut-il chercher à déterminer malgré tout un grand modèle de la temporalité en Occident, avant toutes ces différenciations ? On découvre qu'il n'y a pas une conception européenne traditionnelle et constante de la ruine qui pourrait se fonder sur une métaphysique du temps. Certes, Augustin a pu poser quelques-unes des apories de la temporalité, mais ce n'est pas l'irréversibilité qui s'en dégage (ce sera plutôt la conséquence de la physique galiléenne), mais, mises à part ses réflexions *philosophiques* sur la temporalité, la conception chrétienne d'un temps cyclique, qui certes n'est pas réductible au vécu temporel des sociétés sauvages et traditionnelles, lesquelles, comme pour le temple d'Ise, évacuent régulièrement les scories du temps, les événements profanes, mais conception qui était la conséquence logique de la Chute hors du paradis : la temporalité destinale sera très longtemps celle de la Rédemption. Cette conception du temps sera prédominante dans toute les grandes philosophies de l'histoire, Marx y compris : la fin doit coïncider avec l'origine, le développement de la vie de l'Esprit ou des forces productives en plus. On voit bien qu'il faut comparer ce qui est comparable : le Christianisme a certes introduit l'histoire, mais dans le cadre d'une pensée ultime du cercle, et cela constitue bien davantage le fond de nos conceptions philosophiques et religieuses du temps, que la stricte conception d'une irréversibilité du temps qui ne conduit qu'au positivisme de la physique classique et de l'historiographie du XIX^e siècle. Est-ce qu'on peut alors citer Augustin : « Si bien que ce qui nous autorise à affirmer que le temps est, c'est qu'il tend à n'être plus » (*Confessions*, Livre 11, chap 14, p. 264) et en conclure qu'il nous « entraîne vers "l'idée de progrès" » ? L'idée *philosophique* du temps, développée ici par Augustin, soit le concept d'une non-coïncidence du temps avec lui-même, qu'on retrouvera par exemple chez Husserl avec le Présent Vivant distingué du temps phénoménologique et intuitionniste, subjectiviste, de la rétention des moments passés et de la protention des moments à venir, ne peut déboucher sur une conception du temps en termes de progrès qui ne se peut penser qu'en termes d'humanité et est en son fond profane plus théologique que philosophique. Il y a donc deux Augustin : le philosophe, étonnamment « moderne » des *Confessions* et le théologien de la *Cité de Dieu*.
- 5 Quant à propos de la Renaissance et de Philibert de l'Orme, M. Hladik rapproche à juste titre écorché et stéréotomie, anatomie et découpe des pierres, quand elle écrit que par analogie, en architecture, la ruine serait comme une coupe transversale pratiquée dans la

« chair des murs » qui donne à lire la structure interne d'un bâtiment, parce que la ruine permet de disséquer les entrailles d'un bâtiment, d'en comprendre la structure interne, de mettre en scène les liens des matériaux entre eux, les articulations et les tensions, elle est très proche d'une théorie de l'appareil et de l'appareillage, qui pourrait permettre de déconstruire l'opposition stérile, car académique, entre forme et matière. Car pour cette théorie de l'appareil, le matériau n'est pas une matière informe, comme l'est un tas de sable, car il est toujours préformé comme l'est la brique qui, comme le rappelle Simondon, suppose toujours un moule. La ruine est alors ce qui permet d'approcher l'appareillage, c'est une voie dans sa connaissance, et cela sans avoir recours au thème de la vérité comme *alétheia*, comme voilement/dévoilement, cher à Heidegger.

- 6 On peut certes trouver en Europe des sentiments de la ruine qui iraient bien du côté de l'impermanence, c'est le cas de l'esthétique de Diderot commentant H. Robert ou d'autres ruinistes, mais c'est dans le cadre de la fiction d'une multiplicité des mondes possibles et d'un relativisme méthodologique, à comparer avec la *Lettre sur les aveugles...* : de ce qu'ici il y a des aveugles, on peut déduire qu'il y a d'autres planètes où les aveugles seraient les seuls normaux et les voyants d'ici, anormaux là-bas. Ne peut-on penser que ce sentiment de la ruine qui caractérise le XVIII^e siècle, est lié à un désenchantement général, à un divorce réciproque des dieux et des hommes comme l'écrira plus tard Hölderlin à propos de Sophocle, qui sont à l'origine, tant de l'institution muséale que de l'analyse du jugement esthétique chez Kant ? Contemporains l'un et l'autre de l'invention de l'esthétique moderne, ils généralisent et dramatisent la ruine des anciennes œuvres de destination, qui étaient des œuvres de culte, soit pour rendre absolument contingent l'individu qui devient alors sans destin, comme une œuvre pour l'esthétique moderne (Diderot), soit pour, à partir du spectacle de la ruine de la nature et des conditions de sa représentation (entendement, imagination), affirmer la présence irréprésentable, d'un reste absolu, d'un principe de permanence autour duquel tout le reste tourne : la raison et donc la loi morale (le sentiment du sublime chez Kant). Dans un cas, le destin est suspendu, dans l'autre affirmé.
- 7 Que la ruine permette la connaissance archéologique de l'appareil ou qu'elle donne lieu à un sentiment de l'impermanence comme chez Diderot ou qu'elle introduise au peu de nature de la chose qui est à l'occasion du jugement esthétique comme chez Kant ou qu'on puisse y voir le travail artistique de la nature comme le rappellent Simmel ou Starobinski, on comprend alors l'importance capitale du texte de Riegl, le *Culte moderne des monuments*. Car Riegl, c'est la synthèse géniale non unifiée (synthèse disjonctive) de tous ces rapports à la ruine, Riegl, ce serait notre contemporain, si nous avions encore un véritable rapport à la ruine. C'est peut-être celui qui a su reprendre la très riche polysémie du terme de fragment dans le Romantisme d'Iéna (le fragment comme ruine, comme projet d'avenir, comme modèle réduit, comme œuvre totale, comme *non finito*, comme esquisse, etc). Si le terme de postmodernité a un sens, c'est Riegl qui le préfigure. Qu'en est-il alors de la ruine dans le Japon d'aujourd'hui, dans ce temple généralisé de la *valeur de nouveauté* ? Et si malgré tout, perdure dans le Japon contemporain, un certain sentiment de la ruine, entre impermanence et jeux interactifs, à quoi le comparer en Occident, si nous, nous n'avons plus de sentiment de la ruine (à part l'invention du patrimoine) ?
- 8 Je suggérerai qu'un véritable comparatisme devrait pouvoir s'établir à partir de principes universels : en termes de normes et de légitimités, on ne peut nier la pertinence du découpage établi par Lyotard dans *Le Différend* : la norme de la narration appareille les sociétés sauvages, païennes et traditionnelles, elle impose une temporalité sacrée du cycle

comme à Ise, la norme de la Révélation (monothéisme), une temporalité du témoignage, de l'attente et du retour espéré, la norme de la délibération (« démocratique-capitaliste »), une temporalité du projet et du crédit. A partir de là, on peut distinguer des appareils techniques qui ont inventé des temporalités singulières. Pour la modernité projective, on a cité celle du musée, il y en a d'autres, celle de la photographie, celle du cinéma, etc. Etudiant alors la culture japonaise, on devrait pouvoir distinguer des époques différentes selon des normes de légitimité et des appareils nécessairement techniques (ce qu'est toujours une scène de théâtre, une articulation d'espaces et de temps) et on devrait pouvoir rendre compte de ce site qu'est le « jardin à l'abandon » (*haien*) dans le dispositif scénique de Zeami par exemple (1363-1443) qui est, à l'évidence, un appareil d'apparition et de réapparition. Car la scène vide du théâtre n'est rend possible le retour des fantômes. C'est un appareillage de la mémoire et de restauration du passé. Non pas que le théâtre n'est constitue un appareil à soi seul, mais parce qu'il peut être à l'entrecroisement d'une norme de la légitimité (à définir) et d'un certain art de la scène, un peu comme la « scène à l'italienne » avec toutes ses conventions est le résultat du croisement de la norme projective moderne (la représentation) et de l'espace scénique issu du culte chrétien.

- 9 Ce qu'apporterait à la théorie des appareils la confrontation entre civilisations, et précisément entre l'Occident et l'Extrême Orient, ce ne serait donc pas l'opposition entre substantialisme d'un côté et impermanence de l'autre, surtout si l'on réduit le substantialisme à un culte de la matière (ce qui, en bon aristotélisme, est une hérésie) et l'impermanence à une vocation pour la forme (toujours Ise !), car l'être, la forme, l'identité, l'Un l'emportent depuis longtemps en Occident sur le devenir, la matière, l'altérité, le divers, etc., donc, l'apport serait plutôt sur l'accent mis autrement par exemple sur le lieu ou sur le mouvement.
- 10 Pour revenir à Ise, où l'identité de la forme (la totalité) est finalement plus importante que l'identité de la matière où chaque partie serait considérée indépendamment, il vaudrait mieux suivre une autre piste qu'ouvre M. Hladik : au delà de la continuité de la forme archaïque préservée depuis la fin du VII^e, ce qui est en jeu à travers le renouvellement de la matière, c'est surtout la marque de la continuité de la lignée impériale : une éternelle régénération de la Nation, une identification du collectif que représente la société entière. Ise serait comme la fiction théologico-politique du corps éternel du roi pour l'Europe chrétienne.
- 11 Si la valeur de culte, pour parler comme Benjamin, est toujours liée à un « ici-maintenant » (il y a des choses à faire une fois dans cet endroit-là), ce n'est plus le cas pour l'esthétique moderne, depuis le musée, qui privilégie fondamentalement la reproduction, la délocalisation de ce qui est désormais disponible partout (les biens culturels, à suivre Valéry, sont accessibles partout), par une sorte d'ubiquité.. D'où un *ici et là* pour parler comme P.D. Huyghe. Mais l'importance accordée aux lieux, aux hauts lieux des paysages dénommés, comme aux savoir-faire artistiques, aux manières de se comporter, aux techniques du corps, signifierait pour le Japon, le rôle persistant de la valeur de culte par rapport à la valeur d'exposition. L'idée serait que là où une chose ou un événement a eu lieu, cela peut revenir : « Dans l'esthétique japonaise, il semblerait que l'absence même – la chose absente – contient de manière rétrospective le temps, et peut être aussi considérée comme richesse. Ainsi, par une sorte de retournement, ce devenir (négatif) voué à disparaître contient déjà en germe quelque chose de positif. Car, dans

l'idée d'un éternel cycle de la nature, ce qui retourne vers le "rien" (ce qui aujourd'hui disparaît), est voué à renaître un jour. »

- 12 De là, l'importance de l'art des jardins qui est un art du vent, donc du mouvant, les arbres pouvant être taillés comme s'ils avaient été tordus par le vent, et de la citation de paysages ou haut lieux célèbres, donc du souvenir des lieux. La citation n'étant pas un témoignage.
- 13 On peut supposer alors, mais ce n'est qu'une hypothèse, qu'entre la norme archaïque de la narration et celle, moderne, de la délibération, le Japon ne connaît pas celle de la Révélation, mais une autre norme de légitimité qui permettrait de rendre compte de l'impermanence. C'est ce qui permettrait ce malentendu productif des "modernes" : la modernité s'est retrouvée chez elle au Japon, en particulier avec l'architecte B.Taut : goût pour l'esthétique du vide, pour la simplicité de la fonction, pour des bâtiments sans ancrage dans le sol, pour l'imperfection, pour le non-fini, pour des matériaux sans parure, pour la mobilité lente, plus tard, dans le cinéma des années 60, pour la lenteur chez Ozu... Mais il en avait été de même pour les masques africains qui furent "inventés" par Picasso et d'autres alors qu'ils gisaient dans les collections depuis le seizième siècle, non-vus : il y a eu "invention" esthétique et donc muséale, c'est-à-dire fragmentaire et citationnelle, de la cosmétique bouddhique dans la stricte ignorance de sa destination.
- 14 Au contraire, en Occident, où le christianisme s'est imposé, c'est-à-dire la norme de la Révélation, le lieu n'est rien sans le témoignage, d'où la nécessité du monument qui rappelle ce qui a eu lieu dans ce lieu. Et un monument est un support d'inscription de traces supposées indélébiles. Plus que des valeurs de permanence, ce qui s'impose alors c'est la révélation d'un événement, d'où la nécessité du témoignage et du testament (lat. : *testis*). De là, *a contrario*, le témoignage pour nous hallucinant de l'architecte Isozaki Arata sur la destruction totale de Hiroshima où tout a disparu : « Par conséquent, en ce qui concerne ma perception de la ville du futur, il n'y a pas une absence de relations entre l'archétype de la ville et les restes brûlés de la guerre. La ville du futur, c'est d'introduire la situation du "moment final" jusqu'aux temps présents. Au moment de l'extinction et du survol de la ville, le projet et la construction sont devenus réalité. La ville du futur, ce sont les ruines ! » (*La ville qu'on ne voit pas*).
- 15 Tous ces traits qui ne sont pas chrétiens : le goût pour la valeur d'ancienneté, pour l'usure et la patine, et donc pour la matière, des étoffes en particulier, le goût pour l'anonymat et les reproductions, contre le génie et sa créativité, la tentative d'isoler le mouvement en un acte calligraphique qui va l'immobiliser, la pensée indissociable de l'image (l'« image-pensée »), l'être entraîné dans la dissolution, le fragment entendu comme citation et non comme témoignage, la disparition préparant une réapparition, l'absence de transcendance, tout cela ne caractérise-t-il pas la pensée et l'esthétique de Benjamin ?

INDEX

Mots-clés : Japon, ville